FARBENWAHL UND FARBENGEBUNG IN DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI DES XVII. JAHRHUNDERTS

46314

EINLADUNGS-SCHRIFT

ZU EINER MIT GENEHMIGUNG DER
HOHEN PHILOSOPHISCH. FAKULTÄT DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT

HALLE-WITTENBERG

AM MITTWOCH, DEN 28. FEBRUAR 1912
UM 12 UHR MITTAGS IN DER AULA
DER UNIVERSITÄT ZU HALTENDEN

ÖFFENTLICHEN VORLESUNG

ÜBER

„DIE MALEREI IM ARCHITEKTONISCHEN RAUME“

ACAD.
LUGD. BAT.
BIBL.

VON

Dr. HANS JANTZEN

DRUCK VON H. FREISE, SPEZIALDRUCKEREI FÜR DISSERTATIONEN
PARCHIM i. M.

Mit Genehmigung einer Hohen Fakultät erscheint hier ein Abschnitt meiner Habilitationsschrift, die als Ganzes in einer Buchausgabe veröffentlicht werden wird.

Jede holländische Malerei ist rein äußerlich an einigen sehr bestimmten Zügen erkennbar, sie ist von kleinem Format, von mächtiger und reiner Farbe und von einer konzentrierten und in gewissem Sinne konzentrischen Wirkung". Diese Worte Fromentins treffen in erster Linie die Blütezeit der holländischen Malerei im engeren Sinne, jene Zeit, die durch den Namen berühmter Meister wie Pieter de Hooch, Gerard Ter Borch, Gabriel Metzu, Jan Vermeer van Delft, Jan Steen u. a. vertreten wird. Was die Farbenkunst dieser Meister von der Malerei der ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts unterscheidet, ist die Ausbildung eines nach bestimmten Gesetzen komponierenden Farbenstils. Zu Beginn des Jahrhunderts finden sich vielfach in bloßer Koordination aufgereihte Farben wie Braunorange, Braunviolett, schmutzig Grün, Braungrau, Blaugrau, Rotbraun, Grauviolett, ferner Zusammenstellungen, in denen Orange, Violett und Grün auffallen. In die Wahl dieser vorwiegend sekundären und tertiären Qualitäten wird auch wohl vereinzelt reines Rot, Gelb oder Blau aufgenommen, aber es herrscht kein bestimmtes Führungsverhältnis zwischen diesen vielen Farben, keine auf die Wirkung des Bildganzen hinzielende koloristische Komposition, sondern bloße Koordination der farbigen Elemente. Das Verhältnis der Farbe zum Stoff erschöpft sich

in der Heraushebung des Gegenständlichen durch konventionelles Kolorit oder Lokalfarbe. Dieser koordinierende Farbenstil mit seiner Bevorzugung tertiärer Farbenmischungen wird begleitet von einer farbenfeindlichen Richtung, der Tonmalerei, die einen gleichmäßig graugrünen, grauen, gelbgrauen, graubraunen und später goldbraunen Ton wählt. Während die Gesamthaltung der Farben im koordinierenden Farbenstil eine Neigung zur kalten Seite des Farbenkreises zeigt oder ganz neutral bleibt, stimmt die Tonmalerei ihre Bilder zunächst auf einen kühlen, später mit den immer mehr aufgenommenen Braunmischungen auf warmen Ton, der die Grundlage für die folgende Periode der Farbe gibt.

Der koordinierende Farbenstil mit seinem Prinzip, eine Reihe bunter Farben gleichmäßig vor das Auge auszubreiten, konnte nur so lange Bestand haben, als die Absicht auf Darstellung eines räumlichen Naturausschnitts sich nur an die allgemeinsten Bedingungen hielt. Die Natur pflegt wenig Lokalfarben zu zeigen, vielmehr eine Fülle der verschiedensten gebrochenen Töne mit allmählichen Uebergängen. Selbst die gleiche Farbenqualität erscheint für den Beschauer verändert, sobald sie an zwei verschiedenen Stellen des Raumes auftritt und dementsprechend den Einwirkungen von Luft und Licht unterliegt. Zwar wurde auf diese Beobachtungen schon Rücksicht genommen, doch nicht in der konsequenten Weise, die eine zwingende räumliche Wirkung bedingte. Für die weitere Entwicklung ebnete die Tonmalerei den Weg, indem die Darstellung nun überhaupt auf Farbe

verzichtete und das Bild auf einen einheitlichen Ton stimmte. Das bedeutete freilich mit Rücksicht auf die Farbe ein negatives Ergebnis. Die Tonmalerei vermied zwar die Härten des vorher herrschenden buntfarbigen Stils, aber damit mußte sie zugleich auf den schönsinnlichen Reiz der Farbe verzichten, und schließlich vermochte auch sie nicht den auf räumliche Wirkung berechneten Naturausschnitt zu voller Geltung zu bringen. Wie nun die holländischen Maler darangingen, mit dem Ernste eines Experimentators die Farbe auf ihre gesetzmäßige Erscheinung im Raume zu beobachten und diese neuen exakteren Ergebnisse im Bilde zu verarbeiten, kann eine farbige Radierung des Hercules Seghers verdeutlichen. In einer seiner auf einen einzigen Ton gedruckten Platten, einer Landschaft mit einem Städtchen im Mittelgrunde, hat Hercules Seghers einmal mit ganz systematisch angeordneten Farbenflecken eine Verräumlichung der Darstellung versucht. Es ist das so geschehen, daß in der tonigen Fläche verschiedene Gegenstände in bestimmter Anordnung von vorn unten nach hinten oben durch verschiedene Abstufungen von Violett in ihrer räumlichen Stellung charakterisiert sind. Die einzelnen Violettflecke bezeichnen von vorn nach hinten: ein Stück Feld, einen Steinblock, ein Haus, einen Hügel, einen Berg. Das Experimentieren mit solchen feineren und feinsten Abstufungen der Farbe bezeichnet im Prinzip den Weg, den die holländische Malerei nach der tonigen Stimmung mit der Neueinführung der Farbe in die räumliche Bildwirkung begeht.

Mit der Neueinstellung der Raumwerte der Farbe oder allgemein gesagt, der naturalistischen Farbenwerte ergaben sich neue Probleme, da naturgemäß die Farbe als solche ihre eigenen Bedingungen stellte. Die Farbe strebt nach voller Entfaltung ihrer eigenen Schönheitswerte, und diese Entfaltung sinnlicher Schönheitswerte der Farbe unterliegt eigenen bestimmten Gesetzen, vor allen denen des Kontrastes. Damit entsteht also ein Widerstreit der Bedingungen, der nach Ausgleich sucht, denn die der Farbe immanenten Gesetze können nicht ohne Weiteres in Einklang gebracht werden mit den Bedingungen, denen die Farbe in ihrer gesetzmäßigen Stellung innerhalb eines räumlichen Naturausschnitts unterliegt. Dem Ausgleich dient das Helldunkel. Die Helldunkelmalerei strebt — mit Rücksicht auf die Farbe gesprochen — dahin, einen Teil der Bildfläche gleichsam zu neutralisieren und nur einen kleinen Teil der Fläche für eine spezifisch farbenkräftige Wirkung offen zu lassen. Bei geeigneter Motivwahl und Beleuchtung konnte ein Teil des Raumausschnitts mit vielerlei neutralen Tönen verhüllt werden (Interieur) und durch die Lichtführung eine bestimmte Farbenkombination hervorgeholt werden. Die verschiedenartigsten Lösungen der Aufgabe: mit Hülfe des Helldunkels die Bedingungen der Raumdarstellung und der Farbenkomposition in Einklang zu bringen, führen zu einem komponierenden Farbenstil, dessen Blütezeit nach der Jahrhundertsmitte einsetzt.

Allgemein charakteristische Merkmale für diese Periode sind: die Wahl primärer Qualitäten für die

entscheidende Bildwirkung; die Farben bekommen ihren Zusammenhalt nicht mehr durch gegenständliche Zusammengehörigkeit der Farbenträger, sondern sie werden nach den ihnen immanenten Gesetzen komponiert, zu Paaren und Triaden zusammengestellt, ihre Anzahl beschränkt. Während vorher Vielfarbigkeit herrschte, herrscht jetzt Starkfarbigkeit. Die Farben werden in der Regel mitten in der Bildfläche zusammengehalten und heben sich aus einer rings umgebenden Menge von neutralen, im Helldunkel gebundenen, Tönen heraus. Die Farbe geht genauer als vorher auf die Stoffbedingungen ein, aber nur soweit, als diese Bedingungen das Elementare der Farbenerscheinung nicht beeinträchtigen. Es findet also gleichsam ein Ausgleich zwischen den Forderungen nach Stofflichkeit und den Forderungen nach elementarer Farbenwirkung statt.

Innerhalb dieser Periode des komponierenden Farbenstils kulminiert die Farbenkunst holländischer Malerei in einer kurzen Phase mit ausgesprochen rationalistischem Kolorit. Diese Phase wird charakterisiert durch die Wahl der primären Trias **Rot, Gelb, Blau** in größter Dichtigkeit und Sättigung der Qualitäten bei strengster kompositioneller Gebundenheit, wobei die positiven warmen Farben eine entschiedene Führung erhalten. Die zeitliche Ausdehnung dieser Phase läßt sich ungefähr auf die Jahre 1654—1663 festsetzen.

Noch innerhalb der Periode des komponierenden primärfarbigen Stils tritt ein verhältnismäßig schneller Umschlag in der Farbenwahl ein. Auf die Ver-

bindungen Rot-Gelb-Blau, Rot-Gelb, Rot-Grün mit positiv warmer Stimmung folgen die Kombinationen Blau-Gelb, Blau-Rot mit entschieden kalter Farbenstimmung. Die Bemühungen der Farbe um die Stoffschilderung, „wie man alle Farben mischen, brechen und von ihrer crudezza reduciren möge, bis daß in den Gemählen alles der Natur ähnlich kommen“ (Sandrart), steigern sich und führen zu einem neuen Farbenstil in der Entwickelung holländischer Malerei.

Wie sich die verschiedenen Meister zur Farbenwahl und Farbengebung des komponierenden Farbenstils verhalten, sollen zunächst die folgenden Einzeluntersuchungen ergeben.

PIETER DE HOOCH.

Die Gruppe von Gemälden, mit denen die künstlerische Tätigkeit des Pieter de Hooch einsetzt, besteht aus Werken, die durch eine gewisse Einfachheit der malerischen Probleme gekennzeichnet sind. Die Farbenwirkung in ihnen tritt hinter das Studium bestimmter Lichtwirkungen zurück. Pieter de Hooch beginnt damit, daß er ein Weißgelb in die Bildmitte setzt und die Lichtkraft des Weiß oder Gelb durch kontrastierende Schatten und scharfe Silhouetten zu stärken sucht. In den Bildern der Sammlungen Hofstede de Groot (267)[1]), Dublin (253), Borghese (272), Hage (289), Johnson in Philadelphia steht immer im Zentrum eine möglichst in Weiß gekleidete Frau. (Bei künstlicher Beleuchtungsannahme wandelt sich dies Weiß in Gelb. Es ist nicht immer zu entscheiden, wie weit der Gelbcharakter des Lichtzentrums in diesen Bildern durch den dicken Firniß bedingt ist.) Das Gemälde der Sammlung Hofstede de Groot charakterisiert den Typus am besten. Die einschenkende Frau in weißer Schürze und weißem Kopftuch nimmt nicht nur die Mitte der Komposition ein, sondern auch die Mitte der Bildfläche überhaupt. Auf diese weißgekleidete Frau ist alles Licht konzentriert, und um die domi-

[1]) Die eingeklammerten Zahlen beziehen sich auf die Numerierung bei Hofstede de Groot, Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts.

nierende Stellung dieses Lichts in keiner Weise zu gefährden, ist selbst die Hauptfarbe, ein tiefes warmes Purpurrot der vordersten Figur, in den Schatten gesetzt. Im übrigen werden ringsum alle Dinge in warmen braunen, olivbraunen und olivgrünen Tönen gehalten. Die Farbe dient also lediglich als dunklere Folie für ein helles Licht. Sie geht weder auf besonderen Augenreiz noch auf Stofflichkeit der Wirkung aus.

Vergleicht man die verschiedenen Bilder der genannten Frühgruppe, so findet man, daß der Lichtkreis im Zentrum variiert wird, indem er als Reflex einer künstlichen Lichtquelle oder des Tageslichtes gefaßt wird und sich entweder auf eine einzelne Figur beschränkt oder auf Nachbarfiguren übergreift und mit Streiflichtern spielt. (Triktrakspieler in Dublin und das Bild der Slg. Johnson in Philadelphia.) In dem Bilde der Villa Borghese tritt eine bemerkenswerte Änderung ein. Die Figurengruppe, Soldaten und Wirtin, ist auf die linke Bildhälfte gesetzt. Rechts sieht man in den helldunklen Raum hinein, an dessen Rückwand eine Tür offen steht, durch die ein schwacher Lichtschimmer dringt. Damit ist eine Zweiteilung der Bildfläche vollzogen, die für Pieter de Hoochs Komposition und die erstrebte Bildwirkung von größter Bedeutung wird.

Die genannten Bilder sind nicht datiert und nur eines, das Dubliner Gemälde, ist bezeichnet. Doch sind sie ziemlich vor 1658 entstanden, da die 1658 datierten Gemälde schon die reife und entschiedene Kunst Pieter de Hoochs zeigen. Die Frühwerke sind

denn auch mit Recht von Hofstede de Groot wie von Bode in die Jahre 1653 bis 1657 gesetzt. Bei einer Untersuchung, welche Ziele die Farbenkunst Pieter de Hoochs in diesen und den folgenden Jahren einschlägt, wird ein Vergleich zwischen den Frühwerken und den um 1658 entstandenen Gemälden die besten Aufschlüsse geben. Zunächst seien als Zwischenglieder einige Werke genannt, die geeignet sind, den Weg, der zum ausgeprägten koloristischen Stil des Meisters führt, deutlicher zu markieren, indem sie aus der anfänglich unbestimmteren Haltung zu stärkerer Entschiedenheit der Farbengebung vordringen.

Vergleicht man mit den frühesten Arbeiten Bilder wie die „Junge Frau an der Kellertür“ (1) im Amsterdamer Reichsmuseum und die „Frau, die Gemüse reinigt“ (36) im Louvre, so erhält man zunächst den Eindruck, als habe sich das warme bräunliche Tongemenge, in dem nur ab und zu etwas Gelb und Rot fast willkürlich herumschwimmen, gesondert und zu festeren Massen geklärt. Auf dem Amsterdamer Bilde sind Licht und Farbe auf die rechte Seite gesetzt d. h. sie sind von den Figuren, die links stehen, völlig getrennt. Während in den früheren Bildern das Licht an einer die Kompositionsmitte bezeichnenden Figur gebunden war, sucht es sich jetzt ein eigenes von den Figuren unabhängiges Zentrum als Reflex auf der spiegelnden Holztür. Das warme Kolorit wird durchaus von Rot beherrscht, indem dies Rot den Farbencharakter großer durch das ganze Bild sich hinziehender Flächen bestimmt. Vor allem hat die Decke ein so kräftiges warmes Rotbraun, daß

sie ihre Wärme der ganzen Fläche mitteilt. Kalte Farben sind nur in verschwindendem Maße zugelassen. Einzig das Blau in dem Stuhlkissen, das als Schmutzfarbe ziemlich neutral im Rock der Frau wiederkehrt, steht auf der kalten Seite des Farbenkreises. Neben dem Rot als wärmste Farbe spricht Gelb als hellste Farbe mit. Aber auch dieses Gelb wird durchaus von Rot beherrscht. Es bedeckt als Orangechromgelb den ganzen Fliesenboden. Zwischen dem Rotbraun der Decke und dem Orange des Fliesenbodens stehen links die Figuren in neutralen, zum Teil grauen, graublauen und schmutzig dunkelbraunen Tönen. Nur in der Jacke der Frau kommt etwas Rotbraun zum Durchbruch. Die reicheren und lichteren Farben sind dem Durchblick nach dem Nebenraum vorbehalten, und zwar kommen sich hier Rot und Gelb im höchsten Licht mehr entgegen, während das Blau im Stuhlkissen ohne Bedeutung bleibt. Wichtig ist vor allen Dingen, daß hier die Farbe ein Bestreben zeigt, sich in kleinen genau begrenzten geometrischen Flächen zu sammeln: z. B. das helle Ziegelrot im Dreieck, das lichte Gelb auf der Mauer im Rechteck, Orange daneben in einem Bogenstreifen usf.

Der farbigen Haltung dieses Bildes verwandt ist das frühe Interieur im Louvre (36). Auch hier steht das Licht auf einer Wandfläche des Hintergrundes isoliert, die Figuren sind in die Ecke gerückt, von Farbe entlastet. Nur das Kind zeigt verhaltenes Gelb und Grünblau, während die Mutter in neutralfarbenen Schatten gehüllt ist. Rot beherrscht die warme Farbenharmonie, indem es über die ganze

Fläche verteilt und beigemischt ist, im stumpfen Ziegelrot am Boden hinschwält und nur einmal im Hintergrunde hinter den oberen Glasfenstern sich als reines Rot zu erkennen gibt.

Indessen Pieter de Hooch drängt auf kräftigere Kontraste. In dem Interieur der Sammlung van der Hoop „Mutter, die ihr Kind kämmt“ (71) überwiegen noch durchaus die Rotmischungen, aber aus dem Rotton des Holzes und dem Rotorange des Bodens konzentriert sich Zinnoberrot zu einem festen Farbenfleck in der Jacke der Frau. Dicht daneben steht im Rock ein dunkles sattes Blau und in dem Kinderkleid ein dem Rot entgegenspielendes Grün, das mit Gelb vermengt ist, damit es sich besser der Rot-Gelb Dominante des Bildes unterordnet. Der Boden strahlt ganz einheitlich Rotorange, und zwar im Schatten mehr rot, im Lichte mehr orange. Blau hat, verglichen mit den früher genannten Bildern, einen festen Platz bekommen, den es in der rein entwickelten Koloristik Pieter de Hoochs nicht wieder aufgibt.

Das koloristische Ziel, das Pieter de Hooch in diesen Gemälden um 1658 verfolgt, wird völlig sichtbar in einem Bilde, das gleichsam den ersten Abschluß der malerischen Probleme des Künstlers bezeichnet, in dem Gemälde des Berliner Kaiser Friedrich Museums: „Mutter an der Wiege“ (3). Von hier aus fällt ein Licht zurück auf den Weg, den der Künstler von Anfang an einschlug.

Das Bild baut sich auf einem besonders klaren Kontrast der drei primären Qualitäten des Farben-

kreises auf. Lassen wir die Farben der Bildfläche zunächst ohne Rücksicht auf ihre Bedeutung das Auge beeindrucken, so gewahren wir, daß aus großen Flächen von gebrochenen dunkleren Tönen in verhältnismäßig regelmäßigen Abständen drei reine Farben auftauchen, die innerhalb der Rahmenlinie eine unbedingte Herrschaft führen: Gelb, Rot, Blau; und zwar ein lichtes weißliches Gelb, ein sattes lichtstarkes Ziegelrot und ein gesättigtes dunkles Blau. Jede dieser drei Farben erscheint als fester klarbegrenzter Fleck von großer Homogenität, und jede Farbe beherrscht einen engeren Bezirk. In dem Gelbbezirk zeigt die Primärfarbe alle Abwandlungen über benachbarte Tonfolgen nach Braun und Orange. Die Kraft des Ziegelrots wird gestärkt dadurch, daß es zwischen großen stumpfen Tonflächen gebettet liegt, die die Gegenfarbe Grün enthalten. Die ursprüngliche Wirkung des Blau läßt sich nicht mehr genau erkennen, da das Blau stark zurückgegangen ist. Offenbar hatte es ehemals mit weit größerer Wirkung mitzusprechen als heute. Diese Annahme findet ihre Bestätigung darin, daß auch auf andern Bildern Pieter de Hoochs (die später erwähnt werden sollen) gerade das Blau die stärksten Änderungen erfahren hat, und zum Teil gänzlich verschwunden ist.

Die Farbenwahl des Bildes: daß hier primäre Qualitäten, zu einer Triade gefügt, in einer Flut von gebrochenen Tönen die unbedingte Herrschaft haben, läßt noch nicht das spezifisch Holländische der Farbenkomposition Pieter de Hoochs erkennen. Die Wahl der dominierenden Farben Gelb, Rot, Blau kann

überall vorkommen, wie etwa bei Rubens oder bei Cima da Conegliano. Aber während bei diesen Malern Gelb, Rot, Blau fest verknüpft sind mit der Erfassung der Heiligen Personen, die den Inhalt des Bildes ausmachen, bedeutet bei Pieter de Hooch das Gelb einen belichteten Türpfosten, das Rot einen aufgehängten Kleiderrock und das Blau ein Bettkissen. Es sind also die Bedeutungswerte der Farbe, die zu dem bloß sinnlichen Reiz in bestimmte Beziehung treten. Und es kommt hinzu, daß auf dem Bilde Pieter de Hoochs die Farben an gegenständlich indifferenten Stellen stehen, da ja den Mittelpunkt des Bildvorganges die an der Wiege sitzende Mutter einnimmt. Nur in kleineren Flecken kehrt das Ziegelrot des Rockes wieder in dem Mieder der Frau und in der Wiegendecke, nicht nur quantitativ sondern auch der Lichtstärke nach abgestuft.

Die Tatsache, daß in dem Bilde primäre Qualitäten an gegenständlich indifferenten Stellen stehen, deutet auf eine Tendenz, den Schönheitswert einer Farbe möglichst ungehindert zur Wirkung kommen zu lassen. Das Wesen dieser elementaren Schönfarbigkeit erschließt sich aber erst genauer, wenn wir das Verhältnis der im Bilde gegebenen primären Farben zu den Farbenträgern betrachten und weiter die Farbe nach ihren naturalistischen Werten untersuchen.

Die Intensität des rein sinnlichen Farbenreizes in dem Ziegelrot wurde einmal erreicht durch seine gegenständlich bedeutungslose Stellung. Der Beschauer soll von dem Eindruck der Farbe nicht abgelenkt werden durch andere gegenständliche oder inhaltlich

wertvolle Beziehungen. Das gilt nun auch, wenn wir das Einzelrot auf seine Stofflichkeit ansehen. Der Charakter des Stoffes unterstützt den erstrebten Farbeneindruck. Wir sehen einen in großer Fläche völlig gleichmäßig, ausgebreiteten Farbkörper, dessen Homogenität kaum durch die wenigen Faltenschatten gestört wird. Mit anderen Worten: das Rot stellt sich als Lokalfarbe eines groben völlig strukturlosen Stoffes dar. Der Stoff ist so gewählt, daß er der Absicht, eine glatte Farbfläche auszubreiten, möglichst weit entgegenkommt. Der Farbenträger tritt hinter den Farbeneindruck zurück. Dasselbe gilt von dem Dunkelblau des Bettkissens. Den Gegenstand errät man eigentlich nur aus der Fleckenform und der Umgebung. Von einem Eingehen der Farbe auf den dargestellten Stoff kann keine Rede sein. Die dritte Farbe der Triade, Gelb, fällt in dem Berliner Bilde mit dem höchsten Lichte zusammen, insofern ein spezieller Fall, als der Lichtcharakter den Farbencharakter fast verdrängt. Aber auch hier entspricht es dem Streben nach elementarer Schönfarbigkeit, daß das weißliche Gelb als regelmäßige, scharf begrenzte Fläche erscheint und von dem Holz des Türpfostens kaum etwas spüren läßt. Es ist charakteristisch, daß das genannte Verhältnis der Farbe zum Stoff in allen bisher erwähnten Werken Pieter de Hoochs besteht. Nur Flächen grober Struktur werden als Farbenträger verwendet. Die Figuren tragen gleichmäßig gefärbte grobstoffige Kleider, die Fliesen zeigen einfachste Steinsorten, das Holz an Türen und Decken scheint von gröbster Art des Materials und der Bearbeitung.

Der elementaren Schönfarbigkeit wertvoll sind solche Farben, die ihren Charakter am entschiedensten aussprechen, also primäre Qualitäten in verhältnismäßig hohen Sättigungsgraden und Lichtstärken. Dagegen werden wir in einer naturnachahmenden Koloristik gerade die Abwandlungen einzelner Farben finden, sekundäre und tertiäre Qualitäten in allen Sättigungsgraden und Lichtstärken, die Nuancen, Mischungen und Abtönungen, die die optische Erfahrung aus den perspektivischen Änderungen, den Einflüssen von Luft und Licht und der gesamten Umgebung kennen lernt. In diesem Sinne läßt sich der koloristische Stil des Berliner Bildes kennzeichnen als Einheit zwischen den Forderungen nach elementarer Schönfarbigkeit und Naturalismus der Farbe. Und zwar ist das so zu verstehen, daß in dem Bilde Pieter de Hoochs gerade die naturalistischen Werte dazu dienen, das Feuer der Triade Gelb, Rot, Blau in Wirkung zu setzen. Diese Möglichkeit gewinnt der Künstler durch die bestimmte Motivwahl: ein halbdunkles Zimmer mit einem Durchblick in einen Nebenraum, durch dessen Tür das volle Sonnenlicht hereinprallt. Das halbdunkle Zimmer erlaubte erst, alle Flächen mit Farben tertiärer Qualitäten zu besetzen, die jener polychromen Triade die absolute Alleinherrschaft überlassen, und dabei doch einen erstaunlichen Grad von Wirklichkeitsnachahmung zu erreichen. Ferner: auf der Basis des Helldunkels ließ sich erst der stärkste polychrome Reiz jener großen Farbflächen entfalten. Mit dem Durchblick in den Nebenraum war es ermöglicht, Gelb mit dem

höchsten Lichte zu verbinden, überhaupt eine besondere Lichtmalerei zu entfalten, und doch dicht daneben die Intensität des Ziegelrots in keiner Weise zu gefährden. Schließlich: durch die besondere Motivwahl war es ermöglicht, zwischen den so stark ausgesprochenen Farbencharakteren Verbindungen herzustellen, Harmonie zu schaffen und dem ganzen Bilde die Einheit zu wahren. Bewundernswert ist schon die Anordnung der drei reinen Farben. Ihre Reihenfolge ist nicht willkürlich, sondern nach dem Farbenkreise gegeben und zwar innerhalb des Farbenkreises nach der Lichtstärke der Farben: Gelb im höchsten Lichte rechts, Rot in mittlerer Helligkeit, Dunkelblau links dort, wo die tiefste Dämmerung herrscht. Feine Wirklichkeitsbeobachtungen sind gewählt, um die Hauptfarben unauffällig an verschiedenen Bildstellen zu wiederholen. So z. B. kehrt das satte Dunkelblau des Bettkissens einmal in lichterer Art wieder in dem Krug zu äußerst auf der rechten Seite und kontrastiert dort unmittelbar mit dem Messinggelb des Leuchters. In den feinen Reflexen des Fliesenbodens begegnen sich Gelb und Rot. Zwischen die großen Hauptflächen Ziegelrot und Dunkelblau ist das stumpfe, aus dünnen Streifen von gebrochenem Gelb und Grün entstandene Tongemenge des Bettvorhangs eingeschoben.

Im Sinne einer ruhigen und festen Farbenwirkung ordnen sich ferner die drei herrschenden Grundfarben als Fleckenform besonders glücklich dem formalen Charakter des Bildgefüges ein. Die Geschlossenheit der Fleckenform ist schon betont worden.

Sie ist von nahezu geometrischem Charakter, deutlich ausgesprochen in dem Gelb des Türpfostens, weniger regelmäßig in dem Ziegelrot, das geradezu als „parallel“ dem Gelb empfunden wird, und in dem liegenden Rechteck des Dunkelbau. Die Aufteilung der ganzen Bildfläche aber geschieht überhaupt durch ausschließlich vertikale und horizontale Linien und regelmäßige Flächen. Man hat das Gefühl, als lasse sich bei Pieter de Hooch die Farbe messen, errechnen. Seine Farbenkunst in diesem Gemälde läßt sich als rationalistisch kennzeichnen.

Daß Pieter de Hooch in den früher erwähnten Werken auf einen Rationalismus des Kolorits hindrängte und zwar auf starken Sinnenreiz der Farbe, wie ihn das Berliner Gemälde zeigt, läßt sich jetzt besser übersehen. In den frühesten Arbeiten fanden wir Figuren und Licht im Bildzentrum vereinigt und die Farbe trat unentschieden und mehr willkürlich hinzu. Dann trat eine Zweiteilung der Bidfläche ein. Licht und Farbe lösen sich von den Figuren und gewinnen ein eigenes Feld. Die Hauptfarben suchen nach festeren Formen, sammeln sich in kleineren regelmäßigen Flecken und nehmen die Richtung auf die klare Kontrastwirkung der primären Qualitäten Gelb, Rot, Blau, bis eine völlige Trennung und daraus erwachsende neue Drei-Einheit von Licht, Farbe und Figurenmotiv erreicht ist in der Art, wie sie oben an dem Berliner Gemälde analysiert wurde.

Auf dem gewonnenen rationalistischen Prinzip, primäre Farben in festester Form geordnet über die Flächen zu verteilen, bauen sich die besten Werke

Pieter de Hoochs auf, die er nach 1658 und in den Jahren um 1660 schuf. Hierher gehört zunächst der Typus der Hofszene, der zugleich zeigt, wie Pieter de Hooch zu differenzierteren Kombinationen der Farbe übergeht. Von ihnen ist der „Blick in den Hof des Klosters Hieronymusdale“ (London, Nat. Gal.) schon 1658 datiert (Hofstede de Groot 291). Doch das beste Beispiel, mit welcher Feinheit Pieter de Hooch zu rechnen weiß, ist die Hofszene der Slg. van der Hoop im Amsterdamer Reichsmuseum (286), die wohl bald nach 1660 gemalt ist. Sie sei zuerst besprochen. Schon die Motivwahl ist für die Farbenkunst des Pieter de Hooch bezeichnend. Er geht nicht ins Freie hinaus, sondern nur in den Hof. Hier hat er wohl freies Licht, aber auch Architektur, in deren geometrische Flächen er seine Farben auffangen kann.

Wieder herrscht die Trias Gelb-Rot-Blau, aber in verschiedenen Abwandlungen und nebeneinander geordneten Kombinationen. Am reinsten erscheint sie in der Rückenfigur der Magd, die die Schüssel säubert. Diese Figur steht im vollen Sonnenlichte, nur als Flecken gesehen, mit blauem Rock, zitrongelbem Mieder. Dicht darüber steht das Rot des Fensterladens. Der Kopf der Magd ist vorgebeugt, damit die unmittelbare Zusammengehörigkeit der Farben nicht gestört wird. Alle drei Farben ganz rein in gleichmäßig abgewogenen Quantitäten und von wunderbar mildem Zusammenklang, denn das starke Sonnenlicht nimmt ihnen etwas von ihrer vollen Intensität, harmonisiert sie.

Gelb, Rot, Blau wiederholen sich links im Schatten in der Figurengruppe, mit veränderten Nüancen und in unregelmäßigerer Fleckenform, doch wird die prinzipielle Gleichartigkeit des Kontrastes nicht aufgehoben. Die Farben sind hier zu einem Kreis geschlossen, ein etwas schmutziges Apfelsinen g e l b im Rock des sitzenden Mädchens, satter, stumpfer, zäher, rötlicher als das Zitrongelb im Lichte, zugleich in Beziehung gebracht zu der Bodenfarbe. Die rosa Jacke — ein verwaschenes Weinrot — desselben Mädchens steht zwischen dem Ziegel r o t der Strümpfe, die der Mann trägt, und dem B l a u der Schürze in der stehenden Frau. Dieser Farbenkreis im Schatten mußte notwendig abgesperrt werden gegen die leuchtende Hausfläche, mußte gleichsam eine Isolierschicht erhalten. Daher das dunkle reine B r a u n an dem Rock des Mannes, das noch dunkler erscheint durch den unmittelbaren Kontrast zur hellsten Stelle des Bildes, dem weißen Pilaster. Auch die Jacke der stehenden Frau ist als neutrales Grenzgebiet behandelt. Sie steht vor dem dunkelsten S c h w a r z braun der Haustür, einem von hellen Linien eingefaßten rechteckigen Fleck.

Rot erhält seinen höchsten Sättigungsgrad und seine größte Quantität in dem leuchtenden Karmin des Daches. Dies Rot in dem rechteckigen quer durch das Bild gelagerten Fleck strahlt eine Überfülle von Wärme und Kraft aus, tritt unbedingt vor den vorhin erwähnten Kombinationen hervor und beherrscht die ganze Fläche. Es wird von dem satten aber noch atmosphärischen Blau des Himmels am

oberen Bildrande durch die gelblich weiße Wolkenschicht getrennt, so daß auch hier wieder die dem Farbenaufbau des Werkes zu Grunde liegende Triade durchschimmert. Wie in früheren Bildern wird auch in dieser Hofszene die einheitliche warme Wirkung gesichert durch die alles überleuchtenden Mengen von Gelb und Rot, in denen Pieter de Hooch förmlich schwelgt. Es bleibt von unerreichter Meisterschaft in diesem Gemälde, wie durch die Wahl des architektonischen Motivs Pieter de Hooch zugleich mit der erstrebten elementaren Schönfarbigkeit die Lichtmalerei und Illusionsmalerei verbindet, wie in dem Landhäuschen bald Gelborange (Giebeleinfassung), bald Rotorange (Schornstein) aufleuchtet, und wie als Kontrast die tiefen Schwärzen in die lichten Flächen eingelassen sind. Es muß besonders bemerkt werden, wie außerordentlich fein Pieter de Hooch Rot und Orange nebeneinander zu stellen weiß, dadurch daß er alle Flecken durch leuchtende weiße Rahmenlinien trennt. Als seitliche, mildere Abklänge dieser erregenden Farbigkeit sind braungrüne und blaugrüne Töne in Busch und Baum gewählt.

Das rationalistische Kolorit Pieter de Hoochs unter Verwendung stark gesättigter Qualitäten bedingt, daß die Bildfläche eine außerordentlich feine Abwägung der Quantitäten verlangt, wenn sie als Einheit wirken soll. Wo der Künstler die richtige Fleckenform trifft — darin wird das Gemälde der Sammlung van der Hoop kaum von einem andern übertroffen — ist die Wirkung unvergleichlich. Aber es gibt Werke, die die Gefahren dieses Stils zeigen.

Das gilt z. B. von der 1658 datierten Hofszene der Londoner National Galerie. Die kühleren Töne liegen auf der rechten Bildseite, Rot und Gelb dominieren links. Aber die Farbencharaktere sprechen sich nicht mit der Entschlossenheit aus, werden nicht so klar und gesammelt geführt wie in der Amsterdamer Hofszene. Das Rot ist zu vielfach verstreut und durch grauweiße Steine unterbrochen. Es verzettelt sich und kommt nicht zur Wirkung. Im Fensterladen links erscheint das Rot zu gelblich, und man vermißt überhaupt das satte Karmin. Auch das Rot des Kleiderrocks im Schatten bleibt zu dunkel. Offenbar hielt sich Pieter de Hooch hier strenger als sonst an das in der Wirklichkeit gegebene Motiv. Das bezeugt auch die über der Tür eingelassene Schrifttafel. In der farblosen Reproduktion wirkt das Bild wie eine photographische Amateuraufnahme. Etwas davon haftet auch dem farbigen Gemälde an.

Ein Beispiel, das wieder das streng durchgebildete rationalistische Prinzip mit der dominierenden Trias Gelb-Rot-Blau erkennen läßt, gibt das Gemälde der Petersburger Eremitage (41). Hofstede de Groot setzt es um 1658—60. Das Bild ist mir nur aus einer farbigen Reproduktion bekannt, die jedoch das Wesentliche der Farbenwahl erkennen läßt. Die primären Qualitäten sind zu einem Farbendreieck in der Figurengruppe zusammengefügt. Rot ist der Rock der sitzenden Frau, gelb der große Messingeimer der nebenstehenden Magd und blau deren Unterrock. Abweichend von den bisher genannten Werken hat Pieter de Hooch hier ein reines ausgesprochenes Grün

hinzugefügt. Es ist das Kissen, das die Frau auf dem Schoße hält. Ein grüner Fleck, der durch seine weiße Unterlage von den Nachbarfarben getrennt wird und durch das Weiß doch zugleich eine ungewöhnliche Leuchtkraft erhält. Zu Grün tritt sehr schön noch das Violett hinzu, sodaß dies Bild eine gewisse Vielfarbigkeit zeigt.

Die Kombination Weiß, Grün, Violett, Zinnober wird auch sonst von Pieter de Hooch in dieser Zeit verwandt, und zwar nicht in Verbindung mit der dominierenden Trias, sondern als selbständiges Nebenfarbenzentrum. Wir finden sie z. B. in dem Interieur der Londoner National Galerie (aus der Peel Coll. H. d. G. Nr. 183). Auch hier die strenge Zweiteilung der Bildfläche, die charakteristisch ist für alle Innenräume dieser Periode und die ebenso ausgeprägt in den Gemälden der Sammlungen Havemeyer (192) und Rothschild (195) wiederkehrt. Das Londoner Bild trägt die Hauptfarben in der Figurengruppe der linken Bildseite. Das vom Rücken gesehene Mädchen ist nichts weiter als Trägerin zweier großer geschlossener Farbflächen von entschiedenem Rot und Blau. Dies Blau ist freilich jetzt fast völlig verschwunden, und die Jacke hat ein farbloses sammetartiges Schwarz angenommen. Es läßt sich aber noch an den belichteten Falten der Jacke erkennen, daß hier ursprünglich ein intensives B l a u vorhanden war. Solche wie ausgebrannt erscheinende Stellen kommen auch in anderen Gemälden Pieter de Hoochs vor, und man darf annehmen, daß sie ursprünglich alle ein sattes dunkles Blau zeigten in der Art wie es

noch auf dem Berliner Interieur zu erkennen ist. Auch auf der 1665 datierten Hofszene der Londoner National Galerie (290) ist die Jacke der jungen Dame wohl ursprünglich Blau gewesen. Hofstede de Groot gibt in seiner Beschreibung zwar an: „eine schwarzsammtne mit weißem Pelz besetzte Jacke". Aber der Augenschein täuscht. Der Rock der jungen Dame ist rot, und die Kombination von Rot und Blau an einer solchen Figur ist bei Pieter de Hooch gang und gäbe. Das Interieur der Peel Coll. (dessen Farben bei Hofstede de Groot nicht genannt sind) gibt jedenfalls einen sicheren Ausgangspunkt für die Beurteilung solcher ausgebrannten schwarzsammtnen Stellen. Denn hier sind bei genauerem Zusehen die Reste des ursprünglichen Blau erkennbar, und ferner wird Blau an dieser Stelle mit aller Entschiedenheit von der herrschenden Farbenkombination der primären Triade gefordert.

Während Rot und Blau als starke Lokalfarben in den Schatten gesetzt sind, ist Gelb ins Licht genommen und in blasseren Tönen mit feineren naturalistischen Werten über Tischtuch und Soldaten verteilt, wobei sich Abwandlungen nach Braun (in den Haaren) und Orange (in der Schärpe) ergeben. Inmitten dieses Komplexes der Hauptfarben noch ein untergeordnetes zierliches Spiel in der Hutfeder. Sie nimmt das sehr gesättigte Zinnober des Frauenrocks auf und führt mit Karmin über violette Töne zu lichtem Blau.

Die rechte Bildseite ist der linken untergeordnet, indem alle reinen Qualitäten vermieden sind. Stumpfere und trübere Mischungen sind außer-

ordentlich glücklich dort an der einzelnen Magdfigur aufgereiht. Es beginnt mit etwas Zinnoberrot im Schuh. Dann folgt schmutzig Blau im Rock, Violett als größerer Fleck in der Schürze neben schmutzig moosgrün in den Ärmeln und endlich ein vom Halblicht getroffenes weißes Umschlagetuch, in dem alle Töne zusammenspielen. Als Abschluß quer darüber gelagert das stumpfe matte Gelbbraun das Kaminrahmens. Ganz den Tendenzen eines elementaren schönfarbigen Stils entsprechend ist es nun, daß das in den Raum einfallende Licht die vielen Farben nicht beeinträchtigt, eine Beobachtung, die schon von Alfred Peltzer gemacht ist (Ueber Malweise und Stil in der holländischen Kunst S. 77) „. . . . wie es denn überhaupt schon charakteristisch für seine Behandlung des Lichtes ist, daß es den Eindruck der Einzelfarben nicht hemmt oder gar aufhebt, sondern deren Wirkung im Gegenteil eher nach Möglichkeit unterstützt, ja in vielen Fällen potenziert.“ Pieter de Hooch sucht stets den Farbenfleck gegen seine Umgebung zu isolieren, und seine Kunst ist es, trotz dieser Isolierung des Farbenflecks doch den naturalistischen und gegenständlichen Zusammenhang zu bewahren. Wie er nach Isolierung der Einzelfarbe strebt, zeigt auch eine ebenfalls schon von Peltzer erwähnte Beobachtung (a. a. O. S. 84), die das Gemälde mit der apfelschälenden Frau im Wallace Museum (33) betrifft: „Das Feuer sieht man bloß einen matten, spiegelnden Schein auf die glänzenden bunten perspektivisch sich verkürzenden Steinfliesen des Fußbodens werfen, nicht aber weitere Reflexe, etwa auf den ganz in nächster

Nähe befindlichen Gewändern der Figuren verursachen und damit den neue Farben erzeugenden Kampf aufnehmen mit dem von der anderen Seite herzudringenden Sonnenlicht. Er läßt sich damit, von seinem Standpunkt mit Recht, einen Effekt entgehen, der zwar der Natur entsprochen hätte, über seine stilistischen Absichten indessen zu weit hinausgegangen wäre . . .“

Auch die Tatsache, daß Pieter de Hooch in verschiedenen Bildern genau die gleichen Farben verwendet, läßt sich in diesem Zusammenhange anführen. Und zwar einmal unter den Bedingungen eines Innenraums, einmal in einer Hofszene. Das 1663 datierte Interieur der Sammlung Six in Amsterdam (25) zeigt in der Hauptgruppe der stehenden Figuren dieselben Farben wie sie in der Figurengruppe der Hofszene (Slg. van der Hoop) vorkommen. Das Apfelsinencrêmegelb und Rosa in der Kleidung des Mädchens bei Six stehen ebenso zusammen wie in der Hofszene. Und das Zinnober des roten Rockes tritt in der gleichen Qualität hinzu wie in der Hofszene das Rot in den Strümpfen des Mannes. Das warme Karmin kommt, ins Bräunliche abgewandelt, bei Six nur auf den belichteten Häusern des Durchblicks vor. Nirgends besser als bei dem Vergleich dieser beiden Gemälde wird deutlich, wie sehr der koloristische Stil Pieter de Hoochs abhängig ist von richtiger Fleckenverteilung im engsten Anschluß an die lineare Komposition und von der Wirkung der Farbenquantität. In dem Gemälde der Slg. Six sind die Quantitäten keineswegs mit derselben sicheren Hand gemessen wie in der Hofszene der Slg. Hoop, und die Farben stehen auch

als Flecken nicht so gut in der Bildfläche. Oder — was bei Pieter de Hooch fast dasselbe sagt —: die Komposition in dem Interieurbild steht hinter derjenigen der Hofszene weit zurück.

Die Farbenkunst Pieter de Hoochs wirkt am stärksten dort, wo er sein Werk auf dem Gleichgewicht der drei primären Qualitäten Gelb, Rot, Blau aufbaut. Dort wo er diesen Grundakkord nicht mit voller Entschiedenheit festhält, wo er die Triade nicht zu scharfer Bestimmtheit heraushebt, verliert er zumeist schon an Wirkung. Die Farbe erhält dann leicht den Charakter einer bloßen Ausfüllung der perspektivisch zeichnerisch festgesetzten Konstruktion. In der 1665 datierten Hofszene der Londoner National Galerie (H. d. G. 290) überwiegt Rot in allen Nuancen im Hintergrunde mit Rotbraun und Gelbbraun, ohne daß irgendwo reines geschlossenes Rot durchbräche. Das Gelb des Tuches in der Mitte vermag quantitativ jenen Mengen nicht die Wage zu halten. Freilich wird die Wirkung des Ganzen wohl dadurch beeinträchtigt, daß — wie schon oben erwähnt — das satte Blau aus der dunklen Jacke der Frau gänzlich verschwunden ist.

In der Zeit nach der Entstehung dieses 1665 datierten Gemäldes, also etwa während des letzten Jahrzehnts der künstlerischen Tätigkeit Pieter de Hoochs[1] (Hofstede de Groot setzt diese Periode etwa von 1667 bis 1677) zeigen sich vielfache Veränderungen in seiner Farbenkunst. Diese Veränderungen betreffen

[1] Nach Valentiner M. f. K. 1910 S. 10 gibt es allerdings noch ein 1684 datiertes Gemälde.

vor allen Dingen das Verhältnis zwischen Farbe und dargestelltem Stoff. Als Ausgangspunkt zur Beurteilung dieser Erscheinung sei das Gemälde der Sammlung Salting genommen (1878), das neuerdings in die Londoner National Galerie gelangt ist. Die dominierende Farbe in diesem Gemälde ist Rot. Aber es ist nicht mehr das intensive Zinnober, das wir früher fanden, sondern ein Rosenrot. Das Rosenrot tritt auch nicht mehr als einheitliche, rationalisierte Fläche auf, sondern die Homogenität des Farbkörpers, die für die voraufgehende Periode so charakteristisch war, wird zerstört. Der Künstler sucht dem Kleide der dargestellten Dame gerecht zu werden, und das Kleid ist ein komplizierterer Farbenträger, ein feinerer Stoff. Indem der Maler die Farbe mehr den Stoffbedingungen folgen läßt, wird die einheitliche Rotfläche zerstört. Im Schatten tritt Karmin hervor, im Lichte Weißgelb und Rosa, ohne daß doch eine zwingende Stoffmalerei von Pieter de Hooch erreicht würde. So wird der spezifische Schönheitswert und die Elementarwirkung der Einzelfarbe angegriffen, was in diesem Bilde um so mehr auffällt, als die Fläche quantitativ sehr groß genommen ist. Die zweite Hauptfarbe des Bildes ist Gelb. Auch das Gelb tritt nicht als geschlossener Fleck auf, sondern sitzt hauptsächlich in der Goldledertapete, sodaß hier noch mehr der Farbeneindruck aufgesogen wird von der Stoffprächtigkeit des dargestellten Gegenstandes. Rot und Gelb bestimmen also noch die Bildfläche. Aber während früher eine Kombination von Zinnober oder intensivem Karmin und Zitrongelb

das Auge erfreute, sind jetzt Rosenrot und Goldgelb gewählt, und es ist charakteristisch für den veränderten Farbenstil, daß Pieter de Hooch, um diese durch eine neue Stofflichkeit bedingten Farben zusammenzustimmen, Schwarz uud Grau zur Trennung und Harmonisierung verwenden muß. Wie die Frauenkleider von den groben, großflächigen und faltenarmen Stoffen der frühen Staffagefiguren nun zu den feineren, Licht reflektierenden und faltenreichen Atlasstoffen übergehen, so ergeben sich analoge Wandlungen in der gesamten Ausstattung der Innenräume. Wo früher einfache Steinfliesen von grober Arbeit lagen, da spiegeln jetzt blank polierte und in Mustern zusammengelegte Steinsorten die Umgebung wider. Die Kamine wachsen an Größe und Materialpracht. Wenn in früheren Gemälden die Kamine mit einfachen Farbflächen tertiärer Mischungen gemalt werden konnten, so paßte jetzt Pieter de Hooch seine Farben den verschiedenartigen Marmorsorten an, wobei notwendig die einheitliche Struktur der Farbfläche aufgelöst werden mußte. Mit dem Wandel in der ganzen Gesinnung, die sich darin ausspricht, daß der Maler nicht mehr einfache bürgerliche Szenen, sondern reiche Leute in feinen Kostümen und vornehmen Räumen malt, ist zugleich der Wandel des Farbenstils gegeben. Er geht von elementarer Schönfarbigkeit zur naturalistischen Stoffmalerei.

Noch in Verbindung mit einer mehr rationalistischen Komposition in Linien und Gruppenbildung zeigt sich dieser Wandel in dem Gemälde des Louvre „die Kartenspielerin“ (255). Von den Hauptfarben Rot,

Gelb, Grün ist Rot noch konzentriert gehalten, während die übrigen Farben auseinanderrücken und sich über mehrere Flächen verteilen. Rot erscheint als Farbe eines Atlaskleides und schon, wenn auch in geringem Maße, mit aufgesetzten orangefarbenen Lichtern. Es wiederholt sich in branstigen Schmutztönen im Hintergrunde. Goldgelb besonders unangenehm in den gepreßten Ornamenten der Goldledertapete. Grün durchgängig im Schatten gehalten. Der Kavalier hat noch im Lichte schöne graue und gelbbraune Farbflächen, die zur Harmonisierung dienen, und gute Verbindungen kommen in den tonigen Zusammenklängen von Rot und Gelb vor. Marmorboden und Kamin beginnen schon naturalistisch stark aufzufallen, wenn auch nicht in dem Maße wie auf dem erwähnten Bilde der Slg. Salting.

Wo elegante Stoffe gezeigt werden, wird eine gute Beleuchtung notwendig. Daher wendet sich Pieter de Hooch jetzt vielfach von der Lichtkomposition seiner früheren Zeit ab und läßt das Licht auf die Hauptfigurengruppe und die dominierende Stoffarbe fallen. Außer dem Gemälde des Louvre seien noch als Beispiele erwähnt der „Papagei“ (114) der Slg. Ad. Schloss† mit dem Atlasweiß im Lichte, die musizierende Gesellschaft in Kopenhagen (125), das 1675 datierte Bild bei Wannamaker (197) und das Bild der Slg. Clarke (New-York 191), das von Hofstede de Groot nach 1670 angesetzt wird. (Die beiden zuletzt genannten Werke sind mir nur nach Photographie und Beschreibung bekannt.)

Außer dem veränderten Verhältnis von Farbe und Stoff sind es auch die Farbenkombinationen selbst, die den späten Bildern Pieter de Hoochs ein besonderes Gepräge geben. Bemerkenswert dafür ist die verschiedene Behandlung des Grün auf den beiden Kopenhagener Gemälden. Auf dem „Menuett“ (124) tritt zu den Hauptfarben der früheren Zeit (Zitrongelb, Rot und Blau) das prachtvolle Dunkelgrün in dem Vorhang, der in seinem Stoff noch der Farbe die beste Wirkung und volle Eigenkraft läßt. In dem späteren Bilde mit der musizierenden Gesellschaft (125) ist ins volle Licht als Atlaskleid ein unangenehmes kühles Seegrün gebracht in Kombination mit einem benachbarten Rosa und Hellgelb! Dies Seegrün kommt auch auf den Bilde von A. Preyer (193) vor (Winter 1910 in Haag ausgestellt) und zwar in dem Mieder des Mädchens. Ebenso treten verwandte und gleich unangenehme grasgrüne Töne in dem 1670 datierten Vestibül (173) des Amsterdamer Reichsmuseums auf.

Auch in die Wirkungen der primären Triade selbst greifen die Änderungen ein. Vor allem dadurch, daß Pieter de Hooch gern das frühere Dunkelblau mit Hellblau auswechselt und auf diese Weise die Kombination in den meisten Fällen verschlechtert. Auf dem Bilde der Hamburger Kunsthalle (182) nehmen in geschlossener Fleckengruppierung Zinnober, Atlasgelb und Hellblau die wichtigste Stelle ein. Auf der anderen Bildseite ist die Manteljacke des Briefbringers dunkelbau genommen, und die beiden andern Hauptfarben sind noch einmal in geringer

Menge von den zinnoberroten Ärmelaufschlägen und dem messinggelben Türklopfer aufgenommen. Ganz unerträglich wird die Kombination dann, wenn Pieter de Hooch das Gelb quantitativ ins Ungemessene steigert und dazu die schon aus andern Gemälden bekannte Goldledertapete wählt. Die „Goldwägerin" des Berliner Kaiser Friedrich Museum zeigt eine solche ins Rötliche spielende Goldledertapete, die mehr als die Hälfte der ganzen Fläche einnimmt — in Verbindung mit Hellblau und Zinnoberrot. Um die Dissonanz noch zu verstärken, tritt durch das Fenster links noch ein fades kühles Rosa hinein [1]).

Noch das späteste datierte Werk aus dem Jahre 1677 (122, Steengracht) zeigt eine Zweiteilung der Bildfläche, ein Nachklang der ehemals streng rationalistisch durchgeführten Komposition. Wie um den Stand der letzten Farbenkunst Pieter de Hoochs recht deutlich zu markieren, klingen die Farben der Hauptgruppe noch an jene Triade der Frühzeit an. Aber diese Farben scheinen wie von einer Krankheit angefressen und verändert. Statt Gelb ein trübes Eierorange, statt Blau ein mattes Graublau, und Rot sucht vergeblich nach kräftigen Kontrasten. (Die Trübung der Farbe auch schon deutlich in dem 1670 datierten Vestibül 173). Eine ganz andere Beurteilung erfährt das Bild der Slg. Steengracht von Peltzer (a. a. O. S. 84). Er nennt es: „ein prachtvolles Schauspiel durchleuchteter, glutvoller und dunkelschimmern-

[1]) Es ist außerordentlich interessant zu sehen, daß Vermeer in dem entsprechenden Bilde (veröffentlicht von Bode, Jahrb. d. K. P. K. 1911) Gelb beinahe völlig ausgeschaltet hat.

der Farben, dem zuliebe diesmal der Meister auch die späte Abendstunde mit rotgetönten Wolken am tiefblauen Himmel gewählt hat". Dagegen Hofstede de Groot in seiner Beschreibung: „Der Lichteffekt ist übertrieben. Die Typen schwach, die Schatten bläulich und das Orange der Lippen zu dick aufgetragen."

Diese späten Gemälde Pieter de Hoochs gehören bereits einer Stilphase der holländischen Malerei an, deren Farbenkunst sich von den Prinzipien des streng komponierenden Stils weit entfernt hat.